Rok I. Lwów, 15. Września 1919. Nr. 24.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

DO CZYTELNIKÓW!

Z dniem 30. września b. r. kończy „Gazeta muzyczna“ pierwszy rok istnienia. Był to rok walki z przeciwnościami, jakie tylko w mieście wojną nawiedzonem powstawać mogą, odbierając chwilami zupełnie otuchę do pracy a nawet jej możność. Przetrwawszy ten rok zwycięsko, mając obecnie rękę wolną a komunikacje ze Lwowem pootwierane, możemy z całą pewnością spodziewać się normalnego biegu rzeczy w redagowaniu „Gazety muzycznej“. I w tem to przekonaniu, zapraszamy świat interesujący się muzyką do prenumerowania pisma poświęconego sztuce muzycznej i jej stosunkowi z polskiem społeczeństwem. Liczne dowody uznania ze strony najkompetentniejszych osób, są nam miłą zachętą do dalszej pracy w raz obranym kierunku i bodźcem do dalszych usiłowań, aby stosunek „Gazety muzycznej“ z ogółem rozszerzył się i utrwalił, obejmując koła wszystkich miłośników muzyki: zarówno wykonawców jak słuchaczy, zawodowców jak dyletantów. O podniesienie bowiem ogólne polskiej kultury muzycznej idzie tu przedewszystkiem!

Redakcja.

OPERA W POZNANIU OTWARTA.

W dziejach polskiej sztuki zachodzi wypadek ważny: trzecią scenę operową otwarto. Poznań posiadał wprawdzie, jak wiadomo, swój polski teatr od lat dawnych, mieściła się w nim przygodnie i opera, z chwilą jednakże upadku Niemiec wytworzyły się warunki odmienne; przedewszystkiem wolność rozwiązała ręce powołanym do tego czynnikom i dozwoliła sztandar narodowej sztuki zatknąć tam, gdzie do niedawna powiewała obca wroga nam chorągiew. Gmach wystawiony przez Niemców na kilka lat przed wojną, otwarty dnia 30. września 1910 „Fletem czarodziejskim“ Mozarta a zamknięty dnia 15. sierpnia 1919 „Egmontem“, przeszedł w posiadanie polskie. Wraz z gmachem stał się własnością miasta cały inwentarz teatralny a członkowie orkiestry w trzech czwartych pozostali przy swych pultach, podobnie jak i personal techniczny.

Jakie stanowisko zajmie opera poznańska, czem ona będzie dla naszej sztuki — oto nasuwające się pytanie. Czy będzie podobnie

jak warszawska i lwowska tylko przedsiębiorstwem liczącem się z publicznością i jej względami, czy też instytucją mającą jakieś wyższe aspiracje artystyczne na oku, które zechce i potrafi zrealizować? Bo jakkolwiek żadna opera na świecie nie może być prowadzona z zupełnem pominięciem upodobań publiczności, to jednak któraś z dwu zasad zawsze weźmie górę i któryś z bogów zawładnie ostatecznie muzami: Apollo lub — Merkury.

Opera poznańska stawia dopiero pierwsze swe kroki, byłoby więc rzeczą przedwczesną przedstawiać ją dzisiaj już w jakimś określonym charakterze; nie ulega to jednak wątpliwości, że założenie jej wzbudza nadzieję, iż będzie to właśnie instytucja prowadzona z powagą artystyczną, chociażby nawet zakres jej działania nie miał być bardzo szeroki. Zapewnienie tego daje nam do pewnego stopnia sam kierownik, własną, znaną ze swej działalności jak i z artystycznych poglądów osobą. Wszak będąc kapelmistrzem opery warszawskiej złożył już Dołżycki dowody dostateczne, że patrzy się na operę, jako na dział sztuki poważny, z którego wszelkie przestarzałe zwyczaje, szablony, niedbalstwa rugować należy, w którym panować mają nie kaprys primadony lub tenora, nie rozleniwiona „tradycja" reżyserska ani też wygodny szlendrian kapelmistrzowski, tylko pewna idea artystyczna i duch piękna w całej swej czystości.

W kierowniku artystycznym opery poznańskiej, spoczywają wszelkie nadzieje jej przyszłości, podobnie jak wszystkie wnioski co do tejże dają się wyciągnąć z samego założenia aparatu nowej sceny, z personalu śpiewackiego, z orkiestry, z układu repertuaru, z wykonania wreszcie pierwszego spektaklu danego na otwarcie teatru.

Nowy, t. zw. Wielki teatr otworzono dnia 31. sierpnia b. r. „Halką" z dawien dawna spełniającą rolę inauguracyjnej sztuki. Personal śpiewacki zajęty w tem pierwszem przedstawieniu (Halka p. Zacharska, Zofja p. Zamorska, Jontek p. Bedlewicz, Stolnik p. Urbanowicz, Janusz p. Wiśniewski, Dziemba p. Popiel, Góral p. Drabik) niestanowiący oczywiście kompletu angażowanych śpiewaków, ale w każdym razie główną jego podstawę, daje już pojęcie należyte o tem, że kierownictwu nie szło o wyprowadzenie na scenę jakiejś „nadzwyczajności", tylko o stworzenie zespołu młodego, wskazówkom uległego, uzdolnionego pod względem śpiewackim i scenicznym. Gwiazdy tu niema, dla której publiczność miałaby bilety przepłacać, ale są głosy i talenty o kwalifikacjach pierwszorzędnych, reprezentujące wszystkie prawie specjalności śpiewackie w przyszłości zresztą dające się jeszcze w miarę zapotrzebowania uzupełnić. Orkiestra nie wielka, lecz dźwięk i jej siła przy pracy dyrygenta przybierają formy wymagane i słuchacza zadowalają, nie inaczej jak chór złożony z młodych osób o głosach dobrych, a wyćwiczony z widoczną starannością. Dekoracje dobrze namalowane, balecik niewielki, lecz wystarczający do epizodycznych w operze występów — oto wszystko. Przy tego rodzaju zespole, intenzywność pracy ze strony dyrygenta, jak i ze strony śpiewaków będzie główną podstawą przygotowań a dokładność i subtelne wykonanie utworu ostatecznym celem. Nie na jedną osobę się liczy, lecz na wszystkie; nie na jedną wysoką nutę i jej efekt, lecz na dźwięk całości i wyraz; nie na arję tę lub ową lecz na dzieło. Oto w czem leży różnica między systemami rozmyślnie czy nierozmyślnie utrzymywanemi w naszych operach!

Specjalna krytyka pierwszego przedstawienia „Halki" na scenie poznańskiej, nie byłaby na miejscu. Nic łatwiejszego jak przysłuchawszy się operze tak znanej jak „Halka" wyliczyć wszystkie zalety i wady śpiewaków, wszystkie błędy reżyserji, usterki chóru czy orkiestry, a nawet chociażby wszystkie uchybienia pałeczki dyrygenckiej. Bo niema spektaklu operowego na świecie, z którego takie pokłosie nie dałoby się pozbierać; teatr z małemi wyjątkami zawsze jest daleki od estrady koncertowej, bo ruch, gra, zespolenie wielu czynników scenicznych psują już z natury rzeczy precyzję w innych warunkach wprost niezbędną. Ale pierwsze przedstawienie opery poznańskiej było naprawdę staranne i dobre nie w znaczeniu zdawkowego komplementu. Usterek w wykonaniu lub błędów w podaniu rzeczy na scenę, było istotnie nie wiele, dlatego raczej zadaniem krytyka byłoby tu dopatrzeć intencyj kierownika. A te intencje przedstawiają się u Dołżyckiego bardzo artystycznie mimo nawet wszelkie jego „dowolności" w zakresie agogiki. Ktoś co czytywał poprzednio krytyki warszawskie o „Halce" z pod batuty Dołżyckiego, mógł sobie wyrobić pojęcie Bóg wie jakie o zmianach, innowacjach lub orygi-

nalnościach jego interpretacji. Tymczasem w krytyce tej znacznie miarę przesadzono. Dołżycki wydobywa z orkiestry motywa, aby je uplastycznić, lub tu i ówdzie usuwa je na drugi plan, zwalnia dla nadania pewnego wyrazu lub przyspiesza dla ożywienia ruchu, ale czyni wszystko muzykalnie i ze świadomością. Nie jest manekinem tylko dyrygentem, co przy pulpicie czuje i myśli, jednem słowem żyje. Z takim można się w danym razie nie zgadzać, ale go trzeba uznać i cenić jako — artystę — co urósł „ani z roli ani z soli, tylko z tego co go boli"...

Publiczność poznańska prawdopodobnie uzna intencje kierownika, zrozumie je i będzie popierać. Mówią o niej ogólnie, że muzykalna nie jest i doniosłości sztuki, a w szczególności muzyki nieświadoma. Być może, ale w takim razie, jeżeli w niej jakiś cień zamiłowania się zbudzi, to da się pociągnąć, nauczyć i zacznie rozpoznawać co utwór sztuki daje jej dobrego. Na pierwszem przedstawieniu zarówno jak na Akademji zachowywała się spokojnie prawie chłodno, rzeczą kierownika będzie rozgrzać ją i ożywić. W każdym razie liczyć na to można, że lubująca się w porządku, czystości i rzetelności — co przecież na każdym kroku w Poznaniu uderza — będzie i w muzyce rozróżniać ziarno od plewy i za uczciwe rezultaty pracy uczciwem poparciem zapłaci.

Powody oziębłego stosunku polskiej publiczności do muzyki, leżą niewątpliwie w przeszłości stolicy wielkopolskiej, która prawie nie posiadała u siebie własnych artystów i pracowników na polu muzyki, od niemieckich zaś z całą zaciętością stroniła. Życie muzyczne przez Niemców w Poznaniu tworzone, nie ogarniało społeczeństwa polskiego i istniało jedynie dla Niemców. Nie można się zatem dziwić pewnym objawom zupełnej chociażby nawet nieświadomości na polu muzyki*) i trzeba je przyjmować z wyrozumiałością.

Gościa z Warszawy, Lwowa lub Krakowa uderzało zaiste dość dziwnie, że ani w Akademji porannej, ani w wieczornym spektaklu, ani na żadnem z przyjęć urządzanych z serdeczną gościnnością, nie spotykało się nikogo z muzyków miejscowych poza artystami opery. Liczne i piękne mowy nie wymieniły ani razu słowa muzyka, mimo, że melodja leży tak blisko słowa, a teatr świeżo otwarty w pierwszym rzędzie jest teatrem opery, skoro na dyrektora ogólnego powołano zawodowego muzyka. Mówiono o zwycięstwie ducha polskiego, o tryumfie sztuki narodowej, o piękności mowy naszej rodzimej, o scenie, dramacie, artystach i publiczności, rozumie się bardzo słusznie, w porę i na miejscu. Ale o polskiej muzyce nikt nie mówił, zapomnieli o tym obowiązku nawet sami muzycy, nawet reprezentanci Ministerstwa sztuki przybyli z Warszawy!... Czyż więc nie mieliśmy słuszności wytykając naszemu społeczeństwu*) iż zupełnego uświadomienia w tej dziedzinie nie posiada?...

Stwierdzać ten istotny stan rzeczy jest obowiązkiem każdego sprawozdawcy; lepiej zaś patrzeć okiem trzeźwem, niż robić sobie jakieś złudzenia. Ot bowiem i w tym wypadku, zauważywszy ten niedostatek w kulturze społeczeństwa, możemy z jeszcze głębszem przekonaniem zwrócić się do kierowników nowo otworzonej opery w Poznaniu i powitać w nich posłanników i krzewicieli kultury muzycznej. Mogą zdziałać wiele dla umuzykalnienia zdrowej, dzielnej i rozumnej publiczności poznańskiej i tego od nich sztuka narodowa wymaga. *St. Niewiadomski.*

*) Opowiadano o osobach, które na koncert pań Korolewicz i Ottawowej w Poznaniu wybrały się w przekonaniu, iż są to dwie atletki i zawodu doznanego przeboleć nie mogły.

*) Patrz artykuł „Muzyka a nasze społeczeństwo" w pierwszych numerach „Gazety muzycznej".

M. SOŁTYS.

O NAUCE ŚPIEWU W SZKOŁACH.

Luźne uwagi.

(Dokończenie.)

Przyjmując te typy zdolności pojawiające się u uczniów szkół średnich, z których dwa już poddaliśmy przed chwilą omówieniu a trzeci niebawem również starać się będziemy zcharakteryzować, przygotowani jesteśmy na zarzut przeoczenia, że w jednym i drugim wypadku, wśród wielkich talentów i średnio uzdolnionych, znajdą się wyjątki. Zapewne — nie są one wykluczone. Wśród wybitnych talentów znajdą się indywidualności głębokie, które, wnosząc do sztuki talent wybitny, wniosą też równoważną dozę sumienności, pilności, myśli

i szczerości uczucia. Ci — o ile pójdą drogą racjonalnego rozwoju — obdarzą naród wybitnemi nazwiskami muzycznemi, którzy pomnożą szczupły zastęp polskiego Parnasu.

W jakim kierunku jednak objawi się wyjątkowość wśród średnio uzdolnionych? — O ile pójdzie w kierunku dodatnim będziemy mówili o wybitnym talencie, który nagle z nieśmiałych początków — jak motyl — z poczwarki wyleciał. Przecieramy oczy, czy to ten sam uczeń, co głosu z siebie nie umiał w swym dzikim uporze i nieśmiałości wydobyć, a teraz, dzięki umiejętnym wskazówkom nauczyciela i swej szlachetnej ambicji nietylko trafia odległości, ale śpiewa odważnie, przyczem pokazuje się, że posiada piękny i silny materjał głosowy. Ażeby go pasować na rycerza sztuki trzeba będzie jednak poddać jeszcze jego wytrwałość i powołanie dłuższej próbie.

O ile ta wyjątkowość pójdzie w kierunku ujemnym nie będzie naturalnie z ucznia pociechy ni w chórze szkolnym, ni w zawodzie muzycznym.

Małych talentów, którem to mianem nazywać się powinno uczniów bez t. z. zdolności muzycznych, z wadliwym słuchem, nadwerężonym lub nierozwiniętym narządem głosowym lub co najgorsze w szkołach fachowych muzyki, z chorym systemem nerwów lub anemiczną muskulaturą, nie odrzuca się jak plewę, bo są oni tylko zmarniałem nieco ziarnem, które oczyszczone i na chleb się przyda i na karmę w najgorszym razie obrócone być może. Zasiane nie zejdzie prawdopodobnie, lub zszedłszy, słabo albo wcale się nie „wysypie". Trzeba poznać przyczyny choroby — czy zaniku chwilowego i przeciwdziałać naprzód leczeniem a potem stosownem pouczaniem, lub równocześnie jednem i drugiem, jako uzupełniającymi się, a nawet tożsamymi środkami. W tym wypadku szkoła fachowa ma lepsze warunki niż średnia, bo mając do dyspozycji więcej czasu, będzie mogła z małym talentem osobną naukę wdrożyć bez szkody i straty czasu dla uczniów zdolniejszych. Skoro się zbada, że przyczyną chwilowego zaniku jest przebyta w dzieciństwie ciężka choroba, albo wychowanie w otoczeniu niemuzykalnem, wśród którego uczeń śpiewu ni muzyki nie słyszał i sam nie śpiewał, że następnie w szkole ludowej, zakwalifikowany jako „nie posiadający słuchu", w nauce śpiewu czynnego udziału nie brał, albo że rodzice byli obciążeni ciężką chorobą, co wpłynęło na system nerwowy ucznia, który także mógł z winy silnych lekarstw, zażywanych w chorobie, wysoce ucierpieć, nie mówiąc o innych przyczynach podkopania systemu nerwowego, które nauczyciel-wychowawca przenikliwym wzrokiem odkryje, należy w każdym odmiennym wypadku urobić plan postępowania i pouczając ucznia osobno, plan ten przeprowadzić. Niewiem, czy tworzenie osobnych oddziałów zorganizowanych poza szkołą, lub nawet osobnych szkół dla takich zamarniałych zdolności byłoby wskazane. Każdy człowiek ma jedyny skarb najmniej podlegający zniszczeniu t. j. dobre — mniejsza czy na słusznej podstawie oparte, czy też bezpodstawne — mniemanie o sobie. Odebrać mu je, umieszczając go w szkole, na której będzie widniał napis „dla upośledzonych" umysłowo, czy nerwowo, czy coś podobnego, znaczyłoby to, skarb ten podać w wątpliwość, podkopać wiarę w własne siły, a ucznia postawić w rzędzie matołków, którzy nie posiadają samowiedzy swego ja, byłoby postępowaniem nieco podobnem temu, gdy się człowieka umysłowo-zdrowego — choć nerwowego — zamknie w domu dla obłąkanych — Nie przeczę, że trudnem jest postępowanie nauczyciela z takim uczniem. Pouczanie go, gdy zdolności jego tylko najmniejsze budzą na możność naprawy nadzieje, będzie rozłożone na długi okres czasu. W pierwszem stadjum wydobycia zeń jakiegokolwiek głosu nie należy się zrażać daremnością wysiłków lecz, wiedząc o tem, że bardzo często fałszywy wstyd krępuje ucznia, trzeba będzie pobłażliwem i łagodnem postępowaniem uwolnić ze skurczu jego myślenie, następnie zaś nerwy zaciskające organ głosowy. Pierwsze ma na celu wpojenie uczniowi wiadomości, że każdy dźwięk, który ma zanucić, musi być pomyślany, musi być „w głowie", drugie ma otworzyć drogę od „głowy" do krtani. Poczynając w ten sposób, przyczem początkowo należy się zadowolić dźwiękiem wydanym przy zamkniętych ustach i nie obiecując sobie w krótkim przeciągu czasu za wiele, dojdziemy do tego, że uczeń, przezwyciężywszy fałszywy wstyd i przyzwyczaiwszy się do swego głosu, którego wydanie uchodziło w jego dzikiem pojęciu za coś nieprzyzwoitego, pocznie nucić jeden dźwięk w pozycji dlań — co należało również zbadać i ustalić — najdogodniejszej. Jak następnie, zdobywszy ten jeden dźwięk,

rozszerzać skalę w dół, czy w górę, nie będziemy się rozpisywali, bo to już jest pedagogiczną zdolnością nauczyciela; jeśli jej nie posiada, niech przejdzie do innego zawodu — a nie będzie kierownikiem bezwiednym powierzonej sobie młodzieży, bo z uwag, choćby najszczegółowszych nauki ani porady dla siebie nie wyciągnie. W drugiem stadjum nauki, gdzie idzie o to, by uczniowie jak najwięcej śpiewali i nagrodzili stratę czasu na naukę wydobycia z nich rytmu, słuchu i głosu poświęconego, łączy się wszystkich tak „uleczonych“ w zespół unisonowy, następnie jednogłosowy i odbywa z nimi wszystkie poprzednie ćwiczenia rytmu, słuchu i głosu razem. W trzeciem stadjum przyłącza się ich do grupy (czy klasy) normalnie uzdolnionych, na najniższym stopniu nauki będących, nie pozwalając jednak im śpiewać równocześnie z tamtymi, jeno przekonując się, w osobnem pytaniu, czy są zawsze na poziomie wziętej lekcji. W czwartem stadjum (a zatem może już w czwartym roku nauki) po przyłączeniu ich do nowej grupy normalnie uzdolnionej, lecz znowu początkującej, pozwala im się czynnie równocześnie z wszystkimi radować z dobrodziejstwa nauki śpiewu.

Nie sądzę, żeby przy dobrej woli i ruchliwości nauczyciela takie tworzenie grup i przyłączanie do klas niższych natrafiało na zbytnie trudności, jeśli się zważy, że nauka śpiewu w szkole fachowej nie koliduje z nauką przedmiotów głównych, zaś w szkole średniej odbywa się w godzinach popołudniowych wraz z przedmiotami, które dozwalają pewnej samodzielnej swobody nietylko nauczycielowi grupującemu, ale nawet uczniowi w wyborze przedmiotu i godziny.

Jest jeszcze inny sposób załatwienia sprawy wówczas, gdy zakład naukowy jest przepełniony uczniami, a nie może mieć do rozporządzenia ani osobnych sił nauczycielskich, ani osobnych godzin lekcyjnych t. z. paralelek. Sposobem, nieco drakońskim, wyłącza się wówczas słabo uzdolnionych śpiewaków od czynnego udziału w nauce, dozwalając a nawet polecając im być obecnymi na lekcji śpiewu w roli przysłuchujących się spokojnie i uważnie (umieścić ich w pierwszej ławce) z rozłożonymi nutami. Teoretyczna część ich obowiązuje i oni są wywoływani do odpowiedzi wyjaśniających. Umożliwiając im czyto w samym zakładzie, czy w dobrej szkole fachowej pobieranie bezpłatnej nauki gry na fortepianie systemem klasowym, da im się niejako odszkodowanie za krzywdę, wyrządzoną im zbiegiem niekorzystnych okoliczności.

Z tem trzeba się pogodzić, że przez wprowadzenie obowiązkowej nauki śpiewu w szkole średniej osiągnie się na razie jeden cel i tem się trzeba zadowolnić: podniesie się śpiew choralny, dotychczas wiele pozostawiający do życzenia. Od czasu Szumlańskiego, wysoce inteligentnego amatora nauczyciela, który energiczną i szczęśliwą ręką prowadził chóry szkolne w III. gimnazjum, śpiew choralny szkolny nie wzniósł się nigdzie do takiego rozkwitu, młodzież szkolna nigdzie z takim zapałem, a w granicach dobrego smaku nie śpiewała, jak wówczas, w czcigodnych murach klasztoru Bernardynów, gdy staruszek Szumlański, przechadzając się wzdłuż rzędów ławek w wielkiej sali w parterze, i sam przytem wspierając głosem młode szkolne basy, sprawował surowe rządy chóru gimnazjalnego. O tem mówić, jaki ta nauka wpływ wywrze na muzykalność, jak wpłynie zbawiennie na rozwój cnót obywatelskich a więc: jedności, zgody, podporządkowania się pod rozkaz przodownika, na podniesienie moralności, wypełniając wolny od nauki czas i odwracając myśli od złego, nie miejsce w piśmie fachowem. Są to wyniki nieuchwytne, nieobliczalne, nie zawsze niezawodne a także i nie stwierdzone. Czyż zresztą za mały to rezultat, gdy się wykształci doskonały zespół choralny. A takim on być powinien i ze względu na materjał uczniowski zdolny, pełen zapału i ze względu na tradycję. U nas wszystko się pojawia w ekstremach. Albo daje się tak wielki nakład pracy, takie napięcie zapału, że w Niemczech można by tem obdzielić kilku dyrygentów z chórami, albo nic się wogóle nie robi. To drugie jest złe, lecz nie wiele lepszem jest traktowanie sprawy urzędowe, wedle biurokratycznej metody, co importowana, znalazła grunt podatny i przyjęła się w pewnej warstwie społeczeństwa, co to dążyła tylko do chleba, chleb utrzymać się starała w coraz większej racji, a wreszcie przekazać go chciała w spuściźnie swoim dzieciom i wnukom. Dopóki ci „artofagowie“ będą istnieć, będziemy mieli różne kategorje działalności.

Społeczeństwo winno działać w tym kierunku, by pierwsza z nich, gdzie nauczyciel działa z zapałem a uczniowie tym zapałem

się przejmują, wprowadzoną została do wszystkich szkół.

Ażeby to mogło nastąpić nie wystarcza zatem kontrola urzędowa zwierzchnika, bo wobec niej, gdy jest nie na rękę nauczycielowi, stosuje się „bierny opór“ — i robi się tak, by zrobionem nie było, ale kontrola — jak wspomniano społeczeństwa — kontrola nieurzędowa, cicha, nie zesolidaryzowana, polegająca na wymianie zdań rodziców, płynąca z gorącej chęci, by dzieci istotnie coś umiały. U nas — zwłaszcza po miastach — idzie teraz o to, by dziecko miało świadectwo, bo w niem leży cudowna siła wypychania się naprzód i zajęcia najlepszego miejsca przy żłobie społecznym. Chłop na wsi — pod tym względem — niesłychanie wyżej stoi, bo idzie mu o to, by dzieci ładnie śpiewały na nabożeństwie, o klasę nie dba i nie zdaje sobie sprawy, by ona na coś przydać się mogła. Świadectwo, statystyka nie uspokoi go, gdy dzieci śpiewają bez zapału, nieczysto, gdy do śpiewu się nie garną. Na te braki jest on doskonałym znawcą. Są już ślady jego inicjatywy w tej mierze, by na naukę wywierać wpływ. Ileż to razy, gdy nauka dobra, darzy nauczyciela, a gdy on przeniesiony na inne stanowisko, opuszcza wieś, gromadnie go prosi by został, płacze za nim. W Królewstwie mają być pod tym względem wzruszające przykłady, że wspomnę o licznych „bramach tryumfalnych“ i t. p. oznakach wdzięczności chłopskiej. Gdy zaś nauczyciel nie nadaje się — gromadnie idą do księdza ze skargą i nie pozostawiają sprawy nauki śpiewu w zaniedbaniu. Otóż społeczeństwo miastowe powinno tylko naśladować wieś przedewszystkiem w tej mierze, by interesowało się rzeczą a nie formą, by przekonywało się, co dzieci umieją i czy w wiedzy postępują, czy nauczyciel wywiera dobry na nie wpływ, czy budzi w nich ochotę do pracy.

Kontrola to nie trudna. Trzeba tylko chcieć wiedzieć, jak jest z postępami i wdać się w rozmowę z dzieckiem o sprawach szkolnych. Ponieważ dziecko, niezepsute wychowaniem domowem, jest najlepszym sędzią nauczyciela i kolegów, rodzice będą mieli dokładny obraz tego, czy postępuje w nauce i w dobrych zasadach, czy też ma do zwalczania niepokonane trudności, lub dostaje dawki urzędowe nauki, które ma połknąć na sucho, bez pożytku dla duszy i serca, lub co gorsza, wyraża się o nauczycielu z przykrością, z politowaniem dla jego słabości, z oburzeniem na jego cynizm pedagogiczny. Tu już nie będzie potrzeba odezwy w gazetach o zebraniu rodzicielskiem w sprawie zaniedbywania nauki tego a tego przedmiotu, a więc i śpiewu szkolnego, bo ci z rodziców, którzy dbają o dobro swych dzieci, nie przeniosą na sobie, by przy pierwszej sposobności nie pomówić ze sobą, nie użalić się na braki wychowania szkolnego. Wypływem tego będzie, że ktoś samorzutnie, w imieniu reszty, uda się osobiście do Dyrekcji, a gdy tu nie znajdzie ucha, do Rady naukowej i użali się na nauczyciela i zażąda usunięcia go z posady, jako szkodnika. Nie wątpić należy, że z początkiem roku szkolnego już go młodzież szkolna na stanowisku nie znajdzie. Gdyby interwencja taka cicha nie pomogła, wówczas jest czas na zwołanie zebrania rodzicielskiego, niech ono objawi swe zdanie i niech to zdanie przedostanie się drogą pism do wiadomości ogółu. Zobaczymy jaki to skutek będzie miało na naukę śpiewu w przyszłości.

Ten ostatni rodzaj postępowania, ma zastosowanie w Szwajcarji. Zgromadzenie rodziców orzeka co roku, czy nauczyciela zatrzymać na stanowisku, nawet podwyższyć mu płacę (każdy kanton ma swój budżet), czy też uwolnić go z urzędu, jako nie nadającego się pod jakimkolwiek względem.

U nas dzieje się inaczej: Rodzice, którym zależy na postępach uczniów, żalą się u osób drugich, te zaś, dopiero za pośrednictwem osób trzecich, znajomych kierownika szkoły, donoszą o zajściu, lecz pod żadnym warunkiem nie chcą powiedzieć, jakie jest nazwisko żalącego się ucznia, względnie jego rodziców. Kierownictwo wówczas ma trudne zadanie, z którego może tylko niedokładnie się wywiązać. Uwiadamiając odnośnego nauczyciela o tem, że jest zażalenie nań ze strony rodziców i zawsze spotykając się ź żądaniem ze strony tegoż wyjawienia nazwiska „donosiciela“, może tylko liczyć na wpływ wyprowadzonego z wygodnej równowagi sumienia nauczycielskiego, bo zresztą bezpośredniego nacisku na czynność pedagogiczną nie wywrze.

Miejmy nadzieję, że społeczeństwo nasze, tak pochopnie biorące przykład z zagranicy i w tej mierze kiedyś zacznie ją naśladować!

O WIRTUOZACH, KRYTYCE I PUBLICZNOŚCI SŁÓW PARĘ.

(Dokończenie)

Wirtuozowstwo coraz bardziej zbliża się do swego właściwego celu — coraz bardziej idzie w służbę prawdziwej sztuki — coraz więcej zaczyna być środkiem do celu a nie celem samym. Trudno dziś uwierzyć, że Schuman ów najgenialniejszy z krytyków, który przy słuchaniu pierwszego utworu Szopena zawołał „Panowie czapki z głowy, przed nami genjusz!“ że ten Schuman, który swym orlim wzrokiem, pierwszy spostrzegł Brahmsa, że ten sam Schuman napisał bardzo pochlebną krytykę o 9-tym Koncercie Beriot'a, tym stekiem banalizmów i wirtuozowskiej głupoty.*) Ale w tych czasach wirtuozostwo tak ściśle było odgraniczone od pojęcia prawdziwej muzyki, że nawet Schuman uważał za naturalne, iż wirtuoz skroił kompozycję na miarę swego talentu i swoich specjalności technicznych bez żadnej pozatem wartości. Dziś coś podobnego jest wykluczonem. Coraz częściej spotyka się programy, choćby częściowo złożone z utworów interesujących a coraz rzadziej z utworów ogranych i oklepanych do niemożliwości. A jakże często solista musi się zastosować do woli wszechwładnego impressarja, który wymaga programu „ciągnącego“ publiczność i zapewniającego powodzenie zewnętrzne!! Łatwo to powiedzieć, że prawdziwy artysta nie idzie na kompromisy! Cóż — kiedy „żyć trzeba“ Naturalnie w krytyce winę programu ponosi wyłącznie artysta, są to bowiem zakulisowe tajemnice, o których krytyk nie może wiedzieć. Ma się rozumieć, że nie jest to regułą, ale fakt jest, że zdarza się to częściej niżby można było przypuszczać!

Często słyszy się zdanie o mniejszej lub większej muzykalności jakiegoś miasta. Mamy głębokie przekonanie, że jest to illuzja i że szeroka publiczność jest ta sama w Berlinie i Paryżu co i w Rzeszowie czy Ołomuńcu. Dość obserwować entuzjazm publiczności berlińskiej lub wiedeńskiej, słuchającej warjacje Paganiniego lub „Elfentanz“ Poppera, by się o tem przekonać. Kiedy w roku 1904 Hubermann dawał we Wiedniu szereg sonatowych wieczorów będąc raz „dobrze usposobionym“ i uniesiony temperamentem wirtuozowskim, zagrał po trzeciej Sonacie — Fantazję z „Carmen“ Sarasatego, efekt był imponujący. Muzykalna publiczność wiedeńska zmęczona „aż“ trzema sonatami, wpadła w szał i nie chciała solistę puścić z estrady. A przecież zdawaćby się mogło, iż publiczność idąc na sonatowy wieczór, łaknie naprawdę tylko wzniosłych artystycznych wrażeń, nie mających z wirtuozostwem nic wspólnego. Okazuje się więc, że podziwianie cudzej zręczności, jest tak zakorzenione w ludzkiej naturze, że tak samo jak zawsze się będzie podziwiało akrobatów i prestidigaterów, tak samo wiecznie się będzie podziwiało wirtuozostwo, tylko, że to płytkie czysto zewnętrzne wirtuozostwo z czasem przejdzie do „Varieté“ (co już dziś często się zdarza), sala zaś koncertowa będzie przeznaczona jedynie dla prawdziwej sztuki.

Starałem się udowodnić, że wirtuozostwo na pozór coraz bardziej potęgujące się defacto zaczyna upadać. Zwalczanie więc tego zła jest o tyle tylko pożądane, o ile chodzi o dalszą reformę programów i sanację krytyki. D-rowi Reissowi, który niedawno w swych „Szkicach muzycznych“ (Maski) sprawę tą poruszył, należy się za to szczere uznanie. Jest to pierwszy fachowy muzyk, który tą sprawą u nas się zajął. Zaiste „difficile est satiram non scribere“, jeżeli się zważy, kto już u nas krytyk nie pisuje. Ludzie wszelakich zawodów, tylko dlatego, że „lubią muzykę“, oraz gratisowe bilety, po całodziennych swych zajęciach nic wspólnego ze sztuką nie mających, wieczorem idą wydawać sąd o ludziach pracujących ciężko w zawodzie, o którym ci domorośli „krytycy“ po większej części zgoła nie mają wyobrażenia. Muzykalność, a co za tem idzie prawo wypowiadania zdania o innych polega w ich przekonaniu na dyletanckiem brzdąkaniu na tym lub owym instrumencie, śpiewaniu w chórach amatorskich i t. p. a często nawet na tak zwanym „dobrym słuchu“ to znaczy, możności odtwarzania jakiejś melodji za pomocą gwizdania, lub nucenia. Ale niechno jakiś solista sromotnie zelżony odważy się wystąpić przeciwko ocenie któregoś z tych srogich augurów! Mocny Boże! Solidarność dziennikarska święci wtedy prawdziwe tryumfy! — „bezczelnego dławidudę“, który się poważył obrazić ich majestat i powątpiewać o ich nieomylności, odsądza się od czci i wiary — wszyscy krytycy solidarnie oświadczają, że się o nim więcej

*) Schuman — Gesammelte Schriften.

pisać nie będzie (o co właśnie tak srogo zaatakowanemu najwięcej chodziło), etc. etc.

A przecież o malarstwie i oceny literackie wydają u nas, z bardzo nieznacznemi wyjątkami ludzie wyłącznie fachowi; dlaczegoż więc najszlachetniejsza bo najabstrakcyjniejsza ze sztuk, tak srogo jest pokrzywdzoną? Bezwątpienia „fachowość“ w muzyce jest pojęciem dość elastycznem, można muzykę fachowo nie uprawiać, a być w wydawaniu sądu o niej bardziej uprawnionym niż niejeden muzyk zawodowy. Billrothów jednak zaiste jest u nas bardzo nie wiele a zresztą wyjątki nie wchodzą w rachubę. Nie mam bynajmniej zamiaru dawać rady i projekty w jaki sposób krytyka ma być u nas zreformowaną, że jednak jest to konieczne, nie ulega żadnej wątpliwości.

Chciałbym jeszcze wypowiedzieć parę słów, w obronie solistów-wirtuozów, o których coraz częściej mówi się z lekceważeniem ba prawie z pogardą! Zwłaszcza teoretycy i kompozytorowie uważają za swój obowiązek ironicznie wzruszać ramionami na samo wspomnienie wirtuoza choćby znakomitego. Słowa jak: kabotyn, akrobata, ladykiller i t. p. padają jak z rogu obfitości. Co do kompozytorów, to powinni oni pamiętać, że wielki wirtuoz ma dla sztuki większe znaczenie niż przeciętny kompozytor. Obaj są dziećmi chwili i nic po nich nie pozostanie. Lecz pierwszy przynajmniej podczas swego krótkiego bytowania, daje przez swą sztukę odtwórczą chwile najwyższych rozkoszy artystycznych, których przeciętny kompozytor nigdy dać nie może. Nic łatwiejszego jak popadać w skrajność i potępiać w czambuł całą kastę za śmiesznostki i błędy jednostek. W rzeczywistości jest o wiele więcej doskonałych muzyków między wirtuozami niżby niejeden z tych srogich krytyków mógł przypuszczać. Dzisiejsza olbrzymia konkurencja wymaga tak wszechstronnego muzycznego wykształcenia, że samą tylko biegłością na tym lub owym instrumencie do wyższych powodzeń dojść nie można. Już sam nowoczesny repertuar wymaga dokładnej znajomości harmonji i form muzycznych, bez których opanowanie jakiejś nowoczesnej kompozycji nie da się pomyśleć. Brak inteligencji i wykształcenia daje się zresztą odczuwać i w sztuce drugorzędnej, jaką jest sztuka odtwórcza tak, że rzadko któryś z ciasnych specjalistów osiąga trwałe powodzenie. Zapewne, że większa część wirtuozów zwłaszcza tak zw. „gwiazd“ jest dotknięta chorobliwą manią wielkości. Żyjąc w ciągłej dywinacji, w atmosferze ciągłego uwielbienia, zaczynają się w końcu poruszać jak żywe posągi a każdą najlżejszą choćby krytykę uważają za obrazę majestatu. Ależ ile autokrytycyzmu a zwłaszcza charakteru potrzeba, aby się owej atmosferze wiecznych zachwytów oprzeć. Nie wymagajmy od ludzi za dużo — o wielkie charaktery i między niewirtuozami jest trudno! Nie potępiajmy ich za ich niewinne zresztą słabości, srogo oni odpokutowują chwilowe swe sukcesy, wiecznem przerażeniem, zwanem pospolicie „tremą“ i starganemi nerwami. Wogóle wirtuozi nawet i ci najwięksi często są podobni do owego lwa z „Fliegende Blatter“, któremu pogromca przed wieczornym spektaklem zakłada wspaniałą grzywę i upiwszy go jeszcze przedtem, wypuszcza go przed publiczność, by strasznym rykiem i srogim wyglądem przejmował tłumy grozą. W dzień zaś siedzi w rogu klatki skulony z zjeżonym włosem, trzęsący się, w niczem nie przypominający królewskość, którą ma wieczór reprezentować.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że najskłonniejsi do lekceważenia i krytykowania wirtuozów są ci, którzy sami starali się nimi zostać, lecz z powodu braku talentu musieli zamiary swe zaniechać. Tych możnaby się zapytać słowami Goethego:

„Sind sie wohl gar ein Virtuos?“

Na co by nie jeden z nich w przypływie szczerości również za Goethem odpowiedział:

„O nein die Kraft ist klein,
Allein die Lust ist gross!“

P.

OPERA W KRAKOWIE.

Kilka sporadycznych przedstawień operowych, urządzonych przy współudziale bawiących w roku 1915 w Krakowie sił artystycznych i przy pomocy chóru amatorskiego doprowadziło do zorganizowania krakowskiego Towarzystwa operowego. Bolesław Walewski, Hugo Zathey, dr. Alfred Jendel, A. Issakowicz, Adam Ludwig — oto nazwiska pionierów idei założenia w Krakowie opery, opartej na siłach amatorskich. Nie brakło w wysiłkach tych także szlachetnej współpracy śpiewaczek, jak: Marya Mokrzycka, Aleksandra Szafrańska, Wanda Hendrichówna i i. Pomimo ogromnych tru-

dności i wprost wrogiego stanowiska niektórych czynników ze świata rzeczywistości teatralnej Tow. operowe zdołało urządzić już w roku 1916 pełny sezon letni, trwający dwa miesiące i wedle sił zaspokoiło głód operowy publiczności krakowskiej. W roku 1917 i 1918 nastąpiły dwa dalsze sezony wakacyjne Tow. operowego, a na czele imprezy stanął z ramienia miasta p. Teofil Trzciński. Wszelkie starania o uzyskanie prawa wystawiania oper w ciągu roku dramatycznego rozbijały się stale o opór sfer decydujących. Po ponownej przerwie dziesięciomiesięcznej rozpoczęto czwarty sezon letni opery w teatrze im. Słowackiego. Jak dawniej fundamenta imprezy stanowiło Tow. operowe, ogniskujące w sobie coraz to liczniejszy i sprawniejszy chór mięszany i szereg solistów. Inicjatywa artystyczna pozostała nadal w rękach p. Bolesława Wallek-Walewskiego, który dla miłości Tow. operowego porzucił piękne stanowisko w operze warszawskiej. Nad przygotowaniem sezonu dzielnie musiano pracować w ciągu kilku ostatnich miesięcy. Z podziwu godnym zapałem ćwiczyli chóry i solistów pp. Walewski, Jendel i radca Wiktor Miller; ostatni ma już zasługi analogiczne około opery amatorskiej w Stanisławowie. Do funkcyj administracyjno-kancelaryjnych zaprosiło Tow. operowe na sezon tegoroczny p. Bolesława Raczyńskiego. Bardzo szczęśliwie rozwiązano problem orkiestry, angażując do niej dwudziestu znakomitych członków orkiestry opery warszawskiej i kilkunastu odpowiedzialnych instrumentalistów krakowskich. Zespół solistów złożono z następujących sił: Marja Mokrzycka, Ewa Bandrowska, Wanda Hendrichówna, Aleksandra Szafrańska, Jastrzębska, Tarnawska, Jaworzyńska, Krużanka i kilku innych pań do mniejszych ról. Do partyj męskich zaangażowano pp.: St. Gruszczyńkiego, Janowskiego, Ign. Manna, J. Stępniowskiego, W. Pietronia, A. Ludwiga, B. Palewicza-Golejewskiego, St. Tarnawskiego, Urbanowicza, Paszkowskiego, Nowinę, Rawitę, Issakowicza i i. Przy pulpicie dyrygenta zmieniali się pp. Walewski, Miller i Rudnicki.

Repertuar objął następujące opery z sezonów poprzednich: Halkę, Straszny dwór, Carmen, Madame Butterfly, a z przygotowanych świeżo: Cyganerję, Rycerskość wieśniaczą, Pajace, Werthera, Cyrulika sewilskiego i „Dolę“ B. Walewskiego.

Sezon cały miał przebieg szczęśliwy, udatny. Wyniki jego wobec okoliczności, w jakich przychodzi dotąd do skutku opera w Krakowie, są bardzo pomyślne. Przynajmniej dla tych są one pomyślne, co, znając podstawy kultury muzycznej w Polsce, wiedzą, że bez takich początków, jak te krakowskie, nie może powstać u nas żadna nowa opera stała, zwłaszcza teraz, po odciągnięciu pewnej ilości sił do nowej opery w Poznaniu. Kadry operowe krakowskie ułatwią tylko pracę przyszłym organizatorom stałej opery w naszem mieście. Ogólnikowy kosztorys takiej instytucji, dla której słusznie żąda się osobnego gmachu, wynosi około 20 miljonów koron kapitału zakładowego. Są i tacy, co w imię interesu artystycznego głoszą zasadę zupełnej abstynencji od przyjemności operowych, aż do czasu, kiedy opera krakowska będzie mogła spełnić najdalej posunięte wymagania estetyczne. Ci, mając w pamięci poziom opery wiedeńskiej lub berlińskiej, negują wszystko inne, co do niego nie dochodzi. W Europie jest takich doskonałych — w całem tego słowa znaczeniu — oper kilka zaledwie. Ale tych dziesięć oper mniejszych, dwadzieścia drugorzędnych i dwadzieścia jeszcze słabszych, jakie istnieją w Niemczech — wszystko to ważne czynniki kultury muzycznej narodu, który mniejszą stratą nazwałby zniesienie kilku pierwszych, niż pięćdziesięciu drugich instytutów muzyki dramatycznej. Tymczasem zaś fakt istnienia bodaj tej letniej opery krakowskiej jest sam przez się czemś daleko ważniejszem, niż rozprawy, jaka powinna być przyszła opera w Krakowie. Przez te cztery lata dokonała się powoli zmiana zasad opery krakowskiej. Uczestnicy jej z amatorów, śpiewających dla samej przyjemności zmienili się w największej mierze w zawodowych, przez czas trwania sezonu, pracowników. Honorarjum, kontraktem ułożone, normuje ich obowiązki wobec imprezy, wymagającej świadczeń jak każda stała opera. Z prostej przyjemności artystycznej stała się opera ta dla uczestników jej, polem zarobku, stanęła więc na racjonalnych podstawach. Statut towarzystwa i regulamin instytucji wspomagają się tylko. Dała się nawet zauważyć w tym sezonie tendencja przeistoczenia statutowej organizacji na przedsiębiorstwo z wyeliminowaniem zupełnem supremacji prezydjum Tow. operowego nad administracją. Jak się ten problem nowej organizacji da rozwiązać — przyszłość pokaże.

Ta, na razie niezupełnie skrystalizowana forma organizacji z natury rzeczy prowadzi do

komplikacyj wewnętrznych o kompetencję. Echa ich o rozmaitem zabarwieniu dźwiękowem, rozległy się po niedyskretnej prasie. Stosunek prasy lokalnej do letnich oper krakowskich polegał w ogromnej większości na prawdziwej życzliwości. Tego roku atoli nastąpiła chwila przesilenia w tym stosunku i to niestety z winy zarządu opery. Zarząd ten przekroczył niewątpliwie granicę swojego uprawnienia, jeżeli pokusił się o odebranie możności ogłaszania sprawozdań jednemu z pism codziennych, którego referent muzyczny ma tę chyba wadę, że jest niepoprawnym idealistą i za mało liczy się z ludzkiemi słabostkami artystów i amatorów operowych.

Ponieważ tego roku sam nie pisywałem sprawozdań z przedstawień opery, mogłem więc patrzeć okiem bezstronnem na praktyki krytyki krakowskiej. Zgoła nieznaną nowością są sprawozdania operowe umieszczone w najpoczytniejszym organie prasy krakowskiej „Ilustrowanym Kurjerze codziennym". Podyktowane najlepszą chęcią służenia interesom Towarzystwa operowego, zdradzające muzyczne doświadczenie autora, nie mogą nie budzić niemiłego zdziwienia, pochodząc z ręki samego... prezesa Towarzystwa operowego. Zapytajmy najbardziej bezstronnych ludzi, czy wypada to robić, nawet w tych czasach, kiedy robi się na świecie tyle niełądnych rzeczy. Dwóch zdań na pytanie takie niema. Dla kogoś tak blisko stojącego aparatu i mającego tyle wpływu na tok imprezy, jak prezes Tow. operowego, zatrzeć się muszą usterki, niedomagania, a tembardziej wyogromią się upragnione zalety tak, że sądy z tej perspektywy wydane nie mogą być objektywne. Prawdziwem *curiosum* tych sprawozdań była krytyka z przedstawienia, w którem prezes Tow. operowego i w jednej osobie krytyk brał czynny udział. Nie potrzeba być prawnikiem, żeby wiedzieć, że równoczesne spełnianie takich funkcyj stanowi pojęcie *incompatibilia*. Uznając w całej pełni zasługi obecnego prezesa Tow. operowego, ceniąc sympatycznego śpiewaka i szanując poglądy krytyka, nie można oprzeć się potrzebie wytknięcia niewłaściwości takiego traktowania tych kolidujących z sobą urzędów.

Niemało do życzenia pozostawia reszta krytyki muzycznej w Krakowie w stosunku do imprezy operowej. Reforma jest tu istotnie bardzo piekącą rzeczą.

W imprezie operowej, doprowadzonej do skutku wprost nadzwyczajnym wysiłkiem zbiorowej woli, nie wszystko mogło stać na jednakim poziomie udatności. Premiery, nawet nowo do repertuaru wprowadzonych, oper odbywały się przeważnie bez prób orkiestralnych. Porozumienie w całym zespole następowało nie przed pierwszem, ale dopiero na pierwszem lub na dalszych przedstawieniach. Czasami najniekorzystniejsze wrażenia z premiery poprawiało znacznie następne przedstawienie tak, że dokładne wyobrażenie o sezonie można było zdobyć tylko przez częstsze bywanie na przedstawieniach. Może najbardziej harmonijnie wypadły przedstawienia „Werthera" Masseneta. Wybitnie szczęśliwa pod względem śpiewackim i aktorskim partja Charlotty zadecydowała o właściwem *emploi* operowem panny Al. Szafrańskiej, która osiadła już na dobre w partjach mezzosopranowych, ażeby w Carmenie i Wertherze osiągać sukcesy pełniejsze niż w dawniejszych postaciach sopranów lirycznych. Opery polskie ponoszą niemałą szkodę nie korzystając ze sztuki tej wykwintnej, subtelnej i obdarzonej głębokim talentem artystki. P. Adam Ludwig stworzył dla Werthera oprawę sceniczną bardzo miłą. Znakomity nasz barytonista, który mógłby być ozdobą wokalną największych oper, darzył w tym sezonie słuchaczy śpiewem o wspaniałem brzmieniu i werwie, serdecznym wyrazie i cieple. O ileż lat zawcześnie przerwał p. Ludwig stałą pracę w operze dla zawodu dydaktycznego!

O ile chodzi o olśniewające wrażenia akustyczne, to niewątpliwie najwięcej dawały ich „Pajace", dziś już nieżyjącego Leoncavalla, dzięki występom M. Mokrzyckiej, St. Gruszczyńskiego i Palewicza. Pani Mokrzycka jest typem śpiewackim najwyższej klasy. Struga pięknego, mistrzowsko prowadzonego głosu i wdzięk niewieści jej śpiewu w partji Neddy, Halki, Mimi czy Cho-cho-sany porywa słuchacza. Cóż dopiero mówić o Gruszczyńskim, będącym nawet w konstelacji największych piękności wokalnych nieporównanym fenomenem. Dzisiaj jeszcze śpiew artysty nie jest w swoim zenicie; to dopiero wschód słońca, ale promienie jego już mają oślepiającą siłę. Jego Jontek i Canio są zaiste arcykreacjami śpiewackiemi. Potęga dramatycznej ekspressji w jego śpiewie jest olbrzymia. Ale partja Don Josego odsłoniła poważne jeszcze luki w kunszcie p. Gruszczyńskiego, który, co prawda,

i tak w niesłychanie krótkim czasie zdołał tak zadziwiająco rozwinąć się. Niezawodnie też niedługo pokona Gruszczyński trudności, jakie mu dzisiaj sprawiają recytatywy i rozbudzi swój śpiew zupełnie, wyzbawiając się skłonności ku portamentom. Nawet z tymi brakami śpiew, a zwłaszcza sam glos, bajecznego tenora zachwyca ucho. P. Palewicz ma atletyczną siłę w śpiewie i ogromny wigor, stąd więc prolog w Pajacach, wejście Escamilla w Carmenie i płomienny duet Alfia z Santuzzą muszą wywołać frenetyczne oklaski słuchaczy. Grono sympatycznych gości warszawskich uzupełniała jeszcze p. J. Krużanka, której głos rokuje świetny rozwój w zakresie dramatycznym i p. Janowski, o uderzająco pięknym tenorze lirycznym, wyzyskanym bardzo szczęśliwie w partjach Rudolfa w Cyganerji i Jontka, ale nadużywanym dla rysów charakterystycznych w mniejszych partjach. Skoro się ten młodzieńczy temperament sceniczny wyszumi liryczny zakres tenorowy będzie miał w p. Janowskim poważną siłę artystyczną.

Z opery lwowskiej przybyło na występy w Krakowie troje artystów: panna Ewa Bandrowska i pp. Tadeusz Łowczyński i Ignacy Mann. Kilka występów p. Bandrowskiej (Mimi, Butterfly, Rozyna) należało do najbardziej uroczych wrażeń, jakie daje opera w ogólności. Śpiew młodej artystki czaruje jakością głosu, wdziękiem interpretacji, muzykalnością. W dwóch latach, jakie p. Bandrowska spędziła we Lwowie dokonał się w sztuce jej wprost imponujący rozwój. Opera polska posiada w artystce tej brylant czystej wody.

Z grona krakowskich śpiewaków z wielkim sukcesem połączony był każdy występ p. Stanisława Tarnawskiego, świetnego naszego basisty i panny Wandy Hendrichównej, dla której ofiarnej pracy niema się dość słów pochwalnych. Należą się one także w wysokiej mierze pp. Jaworzyńskiej, Tarnawskiej, Jastrzębskiej, a dalej panom: Nowinie-Witkowskiemu, Rawicie, Urbanowiczowi, Issakowiczowi. Z debiutujących śpiewaków najwięcej niezawodnie rokuje p. Wiktor Pietroń, tenor liryczny, o głosie bardzo gibkim i łatwo pnącym się w górnym rejestrze. Wielką korzyść odniosła impreza z przyjazdu tenora opery słoweńskiego w Lublanie, p. Józefa Stępniowskiego, jednego z promotorów opery krakowskiej, który śpiewał w tym roku Werthera, Pinkertona, Turrida i Tadeusza w „Doli“ Walewskiego.

Pod znakiem nowej opery polskiej, „Doli“ Bolesława Walewskiego, zakończył się czwarty sezon opery krakowskiej. O nowem tem dziele muzyki naszej następnym razem. *Zdz. Jach.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Walne zgromadzenie członków gal. Towarzystwa muzycznego odbędzie się dnia 20. b. m. o godzinie 5 popołudniu w małej sali. Na porządku dziennym między innemi sprawozdanie wydziału i wybory.

Instytut muzyczny szkoła, jak wiadomo, od lat kilkunastu we Lwowie istniejąca, przechodzi obecnie po wojnie stadjum rekonstrukcji. Liczba przedmiotów i profesorów zostaje zwiększona, szkoła otrzymuje od Ministerstwa tytuł wyższej i prawo publiczności. Nauka już się rozpoczęła a wpisy trwają.

Zbigniew Dymmek młody wirtuoz-pianista laureat konkursu lubelskiego przenosi się do Lwowa i obejmuje najwyższą klasę w Instytucie muzycznym.

Robert Perutz znany zaszczytnie wirtuozskrzypek obejmuje z dniem 1. października b. r. najwyższą klasę skrzypcową w Instytucie muzycznym.

Józef Cetner młody skrzypek niegdyś uczeń tutejszego Konserwatorjum, powróciwszy do Lwowa po studjach u prof. Szewczyka objął posadę nauczyciela na kursie średnim i wyższym w tutejszem Konserwatorjum.

Zdzisława Setmajerówna powróciła do Lwowa i rozpoczęła już udzielać lekcje gry na fortepianie w dawnem swojem mieszkaniu przy ul. Sykstuskiej 40.

Czesław Zaremba objął napowrót działalność w szkole swej operowej przy ulicy Tarnowskiego 15.

Pierwszy popis zbiorowy szkół muzycznych lwowskich urządzony przez Polski Związek muzyczno-pedagogiczny odbędzie się dnia 19. października b. r. w sali Towarzystwa muzycznego. Zgłoszenia przyjmuje przewodnicząca komisji koncertowej p. Zdz. Setmajerówna (ul. Sykstuska 40) najdalej do dnia 4. października. W popisie brać mogą udział uczniowie i uczenice nauczycieli należących do Związku, z zakresu muzyki instrumentalnej i wokalnej.

Nuty używane nadające się do użytku szkolnego nabywa Związek muz. ped. Zgłoszenia

przyjmuje p. Natalja Szczycińska (Lindego 2) codzień między godz. 1 a 2.

Opera lwowska utraciła w ciągu lata kilka osób z dawniejszego personalu: p. Fr. Freszel został zaangażowany do Warszawy, a panie Zacharska i Zamorska, jakoteż pp. Bedlewicz, Urbanowicz i Zudar do Poznania. W miejsce tychże stara się obecna dyrekcja o nowe siły. Kapelmistrz p. Zuna przeszedł również do Poznania, we Lwowie zatem dyrygować będą pp. Wolfsthal, Lehrer, Dr. Rodziński i Stadler.

Merker pismo wiedeńskie muzyce poświęcone zamieszcza obszerną recenzję o ubiegłym sezonie opery lwowskiej.

Opera warszawska rozpoczyna sezon dnia 14. b. m. „Halką“ Moniuszki, po której nastąpi szereg polskich oper: Różyckiego „Eros i Psyche“, Statkowskiego „Marja“, Żeleńskiego „Stara baśń“, oraz Moniuszki „Straszny dwór“ i „Hrabina“. Opera Statkowskiego będzie premierą dzieła dotąd nigdzie nie wykonanego. „Tydzień polski“ budzi ogólnie wielkie zainteresowanie. Na premierę „Marji“ udaje się do Warszawy redaktor „Gazety muzycznej“.

Kurs instruktorski. W Warszawie powstaje pod kierunkiem p. F. Konopaska Kurs instruktorski roczny z zapomogi Wydziału „Pozaszkolnych zajęć“ Ministerstwa Oświecenia Publicznego, ma zaś na celu teoretyczne i praktyczne przygotowanie nauczycieli, dyrygentów, seminarzystów, organistów i amatorów do organizowania i kierowania rozwoju artystycznego Kół szkolnych, amatorskich i zespołów muzycznych wśród ludu. Nauka obejmuje: 1. Zasady muzyki (w I-m półroczu) a śpiew kościelny chórowy (w II-em) — p. H. Makowski, 2. Solfeż i gimnastykę rytmiczną — p. J. Łysakowski, 3. Harmonję — p. M. Biernacki i Akustykę — p. W. Dregé, 4. Instrumentację p. I. Pilecki, 5. Czytanie partytur i dyrygowanie — p. F. Konopasek, 6. Pogadanki z dziedziny historji muzyki — p. L. Płosajkiewicz, 7. Grę na fortepianie (w zakresie ogólnym) — p. Płosajkiewicz, na skrzypcach (w zakresie ogólnym) — p. G. Jabłoński, na instrumentach dętych (drewnianych i blaszanych) — pod kierunkiem specjalistów, 8. Emisję głosu — p. Niekraszowa, 9. Prowadzenie zespołów chórowych — p. W. Lachman. Wykłady w godzinach wieczorowych między 5-tą a 8-mą w lokalu Tow. muzycznego. Po ukończeniu kursu i złożeniu egzaminu przed komisją, słuchacze otrzymają świadectwa. Czesne — 60 mk. rocznie, płatne w ratach półrocznych z góry, oraz 5 mk. wpisowego. Początek wykładów dnia 20. września 1919, koniec w czerwcu 1920.

„Niech żyje Polska“ hymn narodowy utworu Dr. Kazimierza księcia Lubeckiego (wiersz i melodja) napisany jednogłosowo i wydany w Krakowie w formie pocztówki, rozszedł się jak nam donosi autor w 8.000 egzemplarzach i wykonywany bywa w Warszawie, na Kujawach, u Hallerczyków i t. d.

Nowa opera polska. Zanim otrzymamy od Dr. Zdzisława Jachimeckiego przyrzeczoną ocenę nowego dzieła, jakie się ukazało niedawno na scenie krakowskiej, czujemy się w obowiązku kilkoma bodaj słowami podać czytelnikom wiadomość, iż w ubiegłym miesiącu wystawiono po raz pierwszy operę Bolesława Walek-Walewskiego p. t. „Dola“. Utwór nowy w rodzaju zupełnie odmiennym niż dotychczasowe polskie opery Moniuszki, Jareckiego, Żeleńskiego czy Różyckiego, wywarł duże wrażenie na słuchaczach a jakkolwiek krytyka czyni zarówno tekstowi jak i muzyce (p. Walewski jest autorem obu) dość liczne zarzuty, to jednak wszyscy zgadzają się na to, że myśl która „Dolę“ spłodziła funkcjonuje świeżo, inteligentnie i z wybitnym talentem.

Z Wiednia donoszą nam, iż w pierwszem przedstawieniu Volksopery pod kierownictwem nowego dyrektora F. Weingartnera, Ewę w „Meistersingerach“ śpiewała Jadwiga Dębicka. Pisma chwalą artystkę bardzo żywo, natomiast o całości wyrażają się z zastrzeżeniami, skierowanemi zwłaszcza ku kierownikowi, który dotąd cieszył się tam nienaruszalnością. Dawna Hofopera, jak twierdzą niektórzy, miewa za często chwile słabsze, być może bardzo, że dyrekcja Ryszarda Straussa zapewni słynnej instytucji na nowo dawne jej wysokie stanowisko artystyczne.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.